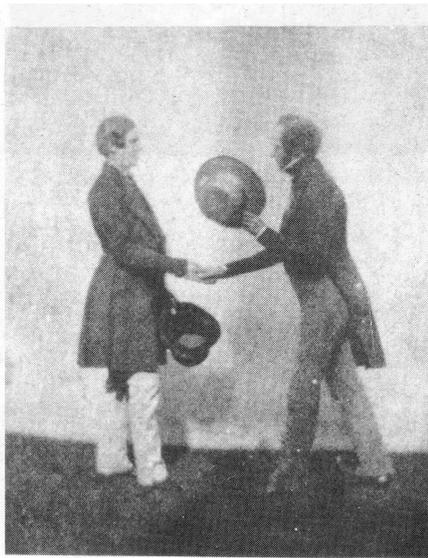


“Bom dia, Mr. Henneman” – Acerca do Realismo Fotográfico

Margarida Medeiros

Universidade Nova de Lisboa

Departamento de Ciências da Comunicação



72 THE HAND-SHAKE



“The handshake”, de William Henry Fox Talbot, de 1842, é uma fotografia extremamente interessante. À primeira vista um pouco bizarra: porque razão um homem haveria de fotografar o aperto de mão de um seu criado a uma visita? Tendo em conta

que não pode tratar-se de um *instantâneo*, impossível de captar com os meios fotográficos da época, qual a importância para Talbot desta fotografia?

Na verdade, ela não está isolada no contexto do trabalho de Talbot e ao longo deste artigo procurarei mostrar como esta imagem condensa diferentes questões colocadas à fotografia e às artes ao longo das suas histórias. Nomeadamente, procurarei salientar as relações entre fotografia e pintura, no quadro um novo regime estético assente especificamente na ambiguidade que a representação fotográfica estabelece com a experiência quotidiana e na forma como a mesma traduz novos valores na relação do sujeito com a realidade, a partir do início do século XIX. Na verdade a fotografia foi o produto de um conjunto de aspirações e tradições entrelaçadas, mas a relação da sua história com a história de arte nunca foi clara, fruto de posições inconciliáveis quanto à natureza do médium.

Por outro lado, numa época em que se fala da morte da fotografia, tendo como argumento de base a manipulação do digital, este artigo visa demonstrar que o falso e a manipulação foram sempre estruturais à fotografia desde o início da sua história.

Na sua “mémoire” sobre a fotografia¹, Lady Elisabeth Eastlake, ela própria também fotógrafa amadora, refere como as primeiras fotografias, que deixaram o público de boca aberta, não mostravam nenhuma tendência para idealizar ou atenuar a dureza ou acidentes de um rosto marcado e enrugado. Talbot, por sua vez, nos comentários às imagens de “The pencil of Nature”, publicado em 1844, afirma, a propósito de uma fotografia de um edifício: “Toda uma floresta de chaminés limita o horizonte: porque o aparelho regista o que vê e certamente que delinearía um vaso de chaminé ou um limpachaminés com a mesma imparcialidade que o faria ao Apolo de Belvedere”. Mais adiante (no mesmo livro), salienta: “uma multitude de detalhes que contribuem para a verdade e realidade da representação”². São inúmeros os exemplos onde Talbot e os

¹ Publicado no *London Quarterly Review* (April 1857), pp 442-68 e aqui citado a partir de <http://www.cis.yale.edu/amstud/inforev/eastlake.html>, p. 1-15. Cito: “...they showed no attempt to idealise or soften the harshness and accidents of a rather rugged style of physiognomy — on the contrary, the eyes were decidedly contracted, the mouths expanded, and the lines and wrinkles intensified”. P.1

² Talbot 1844: não paginado

seus contemporâneos de todo o mundo reclamam para a fotografia um sentido primordial de realismo, realismo este que é frequentemente referido no contexto de uma emoção estética, experimentado na contemplação das ditas imagens.

Ainda na fase dos desenhos fotogénicos, a circulação das imagens, que é feita através dos círculos sociais e familiares, é cercada de uma espécie de secretismo. Este secretismo está intimamente ligado à questão das patentes; no entanto, e tal como podemos depreender das cartas entre Talbot e a sua mãe e amigos, o facto de se tratarem de imagens (de plantas, de recantos domésticos) que transportam a presença do objecto para o papel, a partir de cuja presença este pode ser analisado e observado, possui uma aura mágica semelhante à que é provocada por experiências ocultistas e alquímicas.

Esta atitude mágica em relação à fotografia está grandemente relacionada com as origens químicas e ópticas deste tipo de imagens. Assim, se a fotografia foi iniciada por experimentadores, quer mais ligados às ciências naturais (como Talbot), quer por aqueles que possuíam já um percurso no campo da imagem como suporte de espectáculo, como Daguerre com o seu Diorama, a questão do realismo fotográfico surgiu sempre entrelaçada com ideia de magia, envolta de um halo inquietante (cf. Tom Gunning, 1995; Batchen 1997 e 2001).

Na verdade, a fotografia, como no-lo mostram diversos historiadores e fontes por estes recolhidas (Gernsheim, Bazin, Newhall, Galassi), se veio responder a uma tendência para o *realismo na representação*, incentivando a compulsão para (re)criar imagens *como se fossem verdadeiras*, por outro foi sempre acompanhada da compulsão ilusionista e encenatória.

Há várias razões para que isso aconteça. Em primeiro lugar, como há muito salientou Peter Galassi, no catálogo da exposição “Before Photography”³, o nascimento da fotografia, enquanto estratégia de representação mimética, há muito que vinha sendo preparado no percurso da pintura — à medida que os temas desta se aproximavam cada vez mais do naturalismo —, bem como nas estratégias de aplicação da óptica à pintura (o uso da camera obscura, por exemplo é sistematicamente empregue). Em segundo lugar, e por outro lado, as dificuldades levantadas pelos processos fotográficos inicialmente usados eram grandes. Era necessário muito tempo de exposição e no caso do calotipo de Talbot as cenas de interiores eram mesmo quase impossíveis fora de

3 Galassi 1981: 12-3

condições de grande luminosidade. Finalmente, a novidade da fotografia não se relacionava apenas com o realismo das imagens produzidas, mas também com a racionalidade implícita no automatismo da fotografia, que apanhava num único disparo *toda* a situação, impondo assim uma percepção do acontecer no tempo, mais propriamente impondo um “acontecer fotográfico”.

A tendência dos primeiros historiadores de peso para relacionar o realismo com a génese da fotografia, epitomizada na frase de Newhall, “ a febre de realidade nunca chegara tão longe”, é, não propriamente falsa, mas perigosa e confusa. O termo realismo, aplicado desta maneira, não serve para nada, já que serviu de etiqueta a obras de arte completamente diferentes. É apropriado, como salientou Galassi, para designar o movimento realista de meados do século XIX⁴.

De facto, a encenação das fotografias é tão antiga como a história da fotografia, prolongando uma tradição que mergulha em parte na construção da cena pintada, mas é sem dúvida motivada, em primeiro plano, pela aura mágica do realismo fotográfico e a necessidade de o manipular. O envio por parte de Talbot de um exemplar da fotografia intitulada “The porch of Carclew, the Home of Sir Charles Lemon”, realizada em Agosto de 1841, em casa do seu tio Charles, captando este último e um amigo, provocou a este o seguinte comentário:

“se tivéssemos mandado sentar Bunbury e colocado o carrinho de mão do lado oposto da varanda, que excelente composição teríamos feito”⁵

Mas o limite extremo do uso paradoxal do dispositivo fotográfico foi sem dúvida o período da fotografia “espírita”, que se afirmou durante décadas como a exploração dos limites do seu realismo, resumidas no slogan publicitário da época: “agora a fotografia pode registar não só o que se vê, como também o que não se vê”⁶

⁴ “the prephotographic realism that Newhall and others refer to is a patchwork of disparate expressions, defined not by artistic tradition but by the very invention it is meant to explain” : Galassi 1981: 12.

⁵ “...if we had made Bunbury sit down & put a wheelbarrow opposite the long front of the balcony what a pretty composition that would have made.” Cit. por Schaaf 2000, p.122

⁶ Cf Tom Gunning, in Gunning 1995, o que permite ao autor concluir que “a fotografia forneceu uma tecnologia que pode dar corpo à experiência visual “estranha” da duplicação, do mesmo modo que era capaz de apresentar os factos em toda a sua positividade e singularidade”

Para Ulrich Baer⁷, tal como o evento traumático só raramente é reintegrado na memória, a “apresentação” fotográfica de um evento nunca consegue o estatuto de plena presença”; ou seja, para o autor, a fotografia não transforma a ausência em presença, mas antes assinala a sua passagem. A ideia de Baer sublinha a importância do tempo como factor estruturante da percepção da fotografia, não no sentido mais evidente em que esta nos mostra algo que aconteceu no tempo, mas no sentido em que a percepção de uma fotografia remete sempre o sujeito para a consciência de um tempo — ainda que este tempo concreto, o da fotografia, possa não existir para além dela.

Esta ideia é desenvolvida no contexto da sua análise da relação entre fotografia e histeria, a partir da “Iconographie” da Salpêtrière, promovida por Charcot. Assim, será compreensível que, ao explicar-nos como o uso do flash nestas fotografias induziu a percepção de um sintoma histérico até aí não registado, a catalepsia histérica, Baer possa dizer que “tanto a histeria como a fotografia manifestam objectos que ocorrem como originais ausentes”⁸.

Que o conflito entre a natureza falsa das fotografias e a sua natureza “verdadeira”, de testemunho positivo e fiel, se insidiou na prática e consumo da fotografia desde o seu início provam-no múltiplos factos da sua história, para além dos referidos anteriormente. Aliás Henry Collen, o primeiro a obter uma licença para realizar retratos com o processo do calotipo inventado por Talbot, realizou o seu primeiro retrato, o do matemático Charles Babbage, em 1841; a sua concepção da fotografia assentava na ideia de que um melhor resultado adviria da combinação entre novos processos e velhos métodos. Collen, como refere Gernsheim, usava a imagem fotográfica “como base” para as suas aptidões artísticas⁹:¹⁰. Segundo Gernsheim, os grandes propagandistas desta ideia da necessidade do retoque e do disfarce da fotografia original eram os miniaturistas e pintores menores cuja existência era ameaçada pela invenção da fotografia. No entanto, salienta, enquanto os daguerreótipos talvez justificassem esse retoque na medida em que eram difíceis de ver, e por vezes as pessoas ficavam com um

⁷ Ulrich Baer, “Spectral evidence/The photography of trauma”, London-Massachussets, The Mit Press, 2002, p. 53

⁸ Baer 2002: 60

¹⁰ “he corrects any imperfection in the drapery or suplices any defects on the figure, so that his works have a interely different aspect from those of the amateur, who must, generally speaking, be content with the results which the process gives him “, inThe Edinburgh Review”, Jan. 1943, cit in Gernsheim 1981, p. 143

aspecto ligeiramente fantasmagórico, o retoque seria sempre objecto de rejeição pelos “puristas”, que o consideravam uma impensável mistura de dois media diametralmente opostos.

Esta imagem do aperto de mão realizada por Talbot em Laccok Abbey, que hoje tudo levaria a perceber como imagem de um “acontecimento”¹¹, condensa uma série de objectivos de vária ordem e está longe de ser uma imagem “realista”, no sentido em que a fotografia frequentemente é recebida.

The “Handshake” aqui reproduzido teve várias versões e testes, sinal de que Talbot investiu algum interesse neste tipo de composição. Nesta fotografia, dois homens apertam as mãos, numa pose assaz coreográfica: apertam-se as mãos do mesmo lado (em vez de cruzarem, usando cada um a sua mão direita, como é hábito), de modo a deixarem o campo aberto para a câmara, e mantêm as mãos opostas segurando o chapéu em baixo. Mesmo no calotipo negativo, é possível perceber que esta pose deixa absolutamente visíveis e reconhecíveis as figuras de ambos os protagonistas. Neste caso, e apesar do interesse na fotografia deste encontro ser o próprio Talbot, não é ele que está aqui representado. Quem está representado na fotografia é o criado de Talbot, Nicholas Henneman, a quem Talbot iniciara na fotografia e que constituiu, até se estabelecer por conta própria, o seu principal assistente na experimentação fotográfica; o outro é John Frederick Goddard, o cientista que tornara o daguerreótipo apto para o retrato, reduzindo consideravelmente o tempo de exposição, e que visitava Talbot a pedido de Richard Beard, para se inteirar dos procedimentos do calotipo.

Mas na verdade a excitação do encontro não estava só aí, na esperança de Talbot em poder expandir a sua patente. John Goddard expusera, em 1839, ao lado de Talbot. Goddard recebera a medalha de prata da Sociedade das Artes em 1838, pelos seus resultados no estudo da polarização da luz e, por coincidência, a primeira vez que Talbot mostrou as suas fotografias na Escócia foi nessa mesma exposição em que Goddard expusera os trabalhos. A visita de Goddard, para um experimentador e amador da química e da física como Talbot era desde criança, seria sem dúvida um acontecimento digno de *registro*.

¹¹ Imagens de aperto de mãos entre políticos constituem por si mesmas uma espécie de almanaque da história. Líderes como Brejanev, Mao Tse Tung, Churchill fizeram sempre questão do aperto de mão para a fotografia; mais recentemente, o aperto de mão entre Yasser Arafat e Simon Perez na tentativa de paz realizada durante o mandato de Clinton na Casa Branca, são exemplos da performatividade investida na fotografia.

Mas esta imagem (e as suas similares) entrelaçam-se com outras questões mais sociais. Talbot poderia ter-se feito representar ao lado de Goddard, já que Hennemann era um iniciado na arte, colaborador estreito do seu patrão e estaria perfeitamente apto a trabalhar com a máquina. Mas ao representar Goddard com o seu criado, Talbot faz uma declaração de estatuto: é o seu criado que “recebe” a visita, marcando bem a posição social que Talbot ocupa, e que foi fruto de um grande esforço de recuperação e ocupação das suas propriedades¹². Por outro lado, Talbot afirma-se “à frente” da sua invenção, não entregando os seus créditos a mãos alheias. É ele quem manipula a sua invenção.

O aperto de mão (ou suas variantes) constitui tema recorrente quer na história da pintura quer na história da fotografia, e sempre incorporando múltiplos sentidos. Poderemos começar por citar um dos exemplos mais conhecidos que nos parece estar relacionados com esta imagem. Trata-se do “encontro” entre Gustave Courbet e o seu patrono, em pleno ar livre, no campo. Este quadro, conhecido como “The meeting”, ou “Bonjour Mr. Courbet”, retrata um encontro “casual” do pintor no caminho para o seu trabalho. Courbet foi um pintor que lutou por se afirmar como artista de “ar livre”, centrado no realismo (corrente que se expande na década de quarenta) e a representação do meio envolvente. A pose com que Courbet, o artista, se representa a si mesmo proporciona-lhe um ar altivo e decidido; aliás, se repararmos bem, Courbet é o único que tem os olhos abertos, olhando de cima; o criado baixa a cabeça e o seu patrono, apesar de parecer olhar em frente, tem os olhos fechados. Também para Courbet, a construção deste quadro não significa apenas a representação realista de um encontro ao ar livre, um exercício puro da sua arte que tanto se esforçou por afirmar. Como em muitos quadros de Courbet, o cenário é cuidadosamente pensado de modo a produzir certos efeitos. Trata-se de uma declaração de princípios. Courbet tinha uma relação de confiança no seu patrono, ao qual exigia completa liberdade criativa, que, neste caso, teria de ser orientada por princípios realistas, que Courbet opunha à pintura burguesa académica. Ao representar-se com o seu patrono, distribuindo desta maneira a pose de cada um, Courbet reafirma a intenção de permanecer fiel aos seus princípios (realistas),

¹² O pai de Talbot, que morreu ainda este era muito pequeno, deixou as finanças da família em estado ruinoso, facto que levou a viúva, durante muitos anos, a ter de alugar as propriedades e a viver em casa de parentes. Só aos vinte e um anos Talbot tomou posse das suas terras e pôde empreender, gradualmente, o seu restauro e manutenção.

aos quais obedece este mesmo quadro; reafirma a intenção de manter uma relação de independência com o seu patrono de modo a poder concretizar o seu ideal de pintura; enfim afirma, de forma bastante óbvia, que a sua posição não é de obediência, ao retratar-se numa posição inversa àquela com que representa o criado de Bruyas: enquanto Courbet olhar de cima o seu patrono, o criado tem os olhos no chão...

É claro que este é apenas um exemplo da forma como a pintura foi sendo utilizada de modo a poder conter complexos sistemas ideológicos encriptados, sobretudo para quem a recebe fora do seu estrito contexto social.

No entanto, e habituados que estamos a olhar para as fotografias como evidência do acontecimento, e a uma velocidade que não se compara àquela com que observamos uma pintura, é frequente pensarmos que uma imagem como “The handshake” (nas suas várias versões) decorre da imediatez própria a um dispositivo mecânico, o que à partida elimina da consciência qualquer carácter de encenação.

Paradoxalmente, enquanto o realismo das imagens de Talbot faz eco no quadro altamente elaborado do ponto de vista ideológico de Courbet, a elaboração/encenação de Courbet também ecoa na imagem analógica de Talbot¹³.

¹³ Como este, existem outros casos paradigmáticos de contaminação na histórias da pintura e da fotografia, mesmo dentro do mesmo medium. O quadro de Courbet foi mais tarde glosado, com objectivos semelhantes de afirmação de um novo estilo de pintura, por Peter Blake, em “The Meeting' or 'Have a Nice Day, Mr Hockney' “ (1981-3). Neste quadro, Blake representa-se a si mesmo e a David Hockney com um terceiro pintor e amigo, Howard Hodgkin, a pretexto de uma visita que o pintor e Hodgkin fizeram a Hockney em 1979, à Califórnia; Hockney, transporta, em vez do bastão que Courbet segura à sua altura, um pincel com a mesma escala, enquanto os dois amigos, enfarpelados de fato completo, à inglesa, seguram bengalas e chapéus exactamente na mesma posição que os dois conhecidos de Courbet. Por seu lado, Hockney é representado vestido informalmente, de jeans e tee-shirt, num cenário anódino de jardim balnear (Venice Beach). O quadro também refere uma declaração de princípios no sentido de que qualquer objecto é digno da pintura, já que Hockney, ao longo da sua carreira, e apaixonado pela luz da Califórnia, se dedicou a representar cenários do quotidiano californiano: as piscinas, os cocktails, a vida social.

Tomemos ainda outro exemplo de paralelismo (neste caso explícito e assumido), dos efeitos da fotografia e da pintura. Em 1969 Hockney pintou o duplo retrato “Henry Geldzahler ans Christopher Scott”¹⁴, no qual os dois amigos estão em pose, um sentado de frente para o pintor, o outro em pé, de lado. Trata-se de um quadro irónico, mas o efeito performativo aqui insinuado é de alguma forma esperado desde sempre quando olhamos uma pintura. O que é específico aqui é a natureza do tema escolhido obsidiantemente por Hockney, a vida quotidiana, os colecionadores de arte, as poses sociais. Outra coisa se passa quando a mesma construção cénica é apresentada numa fotografia, que remete claramente para essa pintura, inclusivé na legenda escolhida. Esta última é de Duane Michals, e intitula-se “Auto-retrato com André Kertész à maneira de David Hockney” (1987). Duane Michals não é unicamente aqui que revela o seu talento para sublinhar a natureza paradoxal da fotografia e, já que falamos de encontros e apertos de mão, nada há na obra deste artista mais incisivo sobre esta questão do que “Self-portrait shaking hands with my father”(1987). A ironia é óbvia, como se Duane criasse através da fotografia um realismo que é negado no momento em que supostamente diz a verdade. Qualquer que seja a verdade da relação entre os dois (pai e filho), o que se manifesta é o falso.

O “handshake” de Talbot, como o de Duane Michals, lida, se seguirmos a ideia de Baer, com originais ausentes, no sentido em que o olhar fotográfico constrói o instante, não o regista.

As possibilidades performativas da fotografia já há muito que foram digerida no plano teórico; no entanto, o que parece mais difícil de resolver é a conciliação deste aspecto performativo e falso da fotografia com o outro, do reconhecimento do referente e da adesão inevitável à proeminência deste na fotografia.

Na verdade, não é possível escolher entre um destes dois lados sem deixar qualquer coisa de importante de fora; o que parece ser específico da fotografia não é nem o seu lado performativo, disponível para efeitos persuasivos de invenção da realidade, nem o

¹⁴ Cf. Reprodução de David Hockney, “Henry Geldzahler ans Christopher Scott”, 1969, in “David Hockney, a retrospective”, Los angeles County Museum of Art”, Thames and Hudson, 1989, reprodução na pág. 82.

seu lado referencial, que remete constantemente para uma espécie de retorno do recalçado¹⁵.

Esta natureza paradoxal constitui o factor decisivo para que a história da fotografia tenha sido sempre uma história ambígua. Como referem Batchen¹⁶ e Rouillé (Batchen 2004; Rouillé 2005), a fotografia foi sendo objecto de uma história decalcada, sobretudo a partir do século XX, do modelo de historiografia da arte, dominada pela lógica das “obras de arte” e dos “mestres”. Mas, por outro lado, foi sempre cartografada como uma história à parte (do mesmo modo que o cinema), devido à sua natureza “objectiva” e inequivocamente referencial, sendo que certas vertentes da história deste medium ficam sempre de fora¹⁷.

Assim, a ideia da “morte da fotografia”, no sentido de que uma mutação ontológica, na passagem do analógico para o digital, estaria ligada à ausência de referente, parece não ter muito sentido.

Na verdade, a fotografia nunca esteve do lado do referente, mas sim da sua subversão, de tal forma que, no mesmo texto de 1857, Lady Elisabeth Eastlake defende acerrimamente que o que pode tornar artísticas as fotografias não é a exactidão do realismo com que mimetizam as nossas percepções, mas a aura degradada e imprecisa que as mesmas podem adquirir, insinuando mesmo que um certo trabalho de imperfeição técnica deve ser acrescentado à imaculada prova inicial, e colocando o trabalho da fotografia, na sua versão ideal, não no rigor do automatismo, mas na negação deste como ponto de chegada da imagem.

Na era do digital, o que assistimos não é a uma mutação da fotografia no sentido do falso (de uma ou de outra forma a fotografia sempre o foi), mas no sentido de uma maior abstracção/fragmentação desse mesmo falso a que em tempos chamamos verdadeiro, assente em novas velocidades de produção/transformação de imagens, até ao ponto de estas constituírem uma espécie de alicerce do real. Só neste sentido se pode de facto falar da morte da fotografia.

¹⁵ Cf Medeiros 2004

¹⁶ Organised around a canon of presumed masters and masterworks, with originality, uniqueness and aesthetic innovation as its principle tropes, photography's art history has tended to ignore ordinary, commercial photographic practices, of which photo-jewellery is certainly one: Cf. Batchen 2004: 36

¹⁷ Por exemplo, aquilo que se designa hoje por “fotografia vernacular”, ou a fotografia de família, só hoje começam a ser tratadas por historiadores e antropólogos: Cf Batchen 2001 e 2004, Bourdieu 1965.